

Sara Sturm-Maddox

Apolló és Daphné, avagy a Petrarca-versek szövegének ovidiusi rétege¹

Apolló, hogyha él még drága vágyad,
amely Thessáliában gyúlt ki benned,
s imádott, szőke fürtjét nem feledted,
ámbár az évek egyre-másra szálltak:

hol törbe estél, aztán én utánad,
óvd ezt a tisztos Lombot, ezt a szentet,
ha – mert fénylő arcod felhőkbe rejtéd –
rá lomha dér s bús ég haragja támad.

S szerelmes-szép reménységed jegyében,
mely megtartott keservektől lesújtva,
a fullasztó leget fűd messzi tájra.

Akkor – csodás – láthatjuk majd a fényben
mi Asszonyunk, hogy karjait kinyújtva
a fűben ül, s árnyékot hint magára.²

Ez az a vers, a *Daloskönyv* 34. szonettje, amelyről nagy valószínűséggel állíthatjuk, hogy az első helyen állt abban a kötetben, amelyet Petrarca a legkorábban keletkezett népnyelvű költeményeiből állított össze.³ Feltűnő a szimbolikus babér és a szeretett nő, a természeti, illetve az érzelmi jelenség, a mitológiai múlt és az átélten jelen metaforikus megfeleltetése, az, ahogyan verssé válik az ovidiusi szöveggel való intenzív foglalatokódás, amely olyannyira jellemezte Petrarca költői tevékenységének korai szakaszait. És ami még ennél is fontosabb, a szonett annak a mitológiai elemekből építkező kompozíciós elvnek a gyakorlatba való átültetését példázza, amely központi jelentőségű maradt a dalgyűjteményben a több mint harminc éven át tartó folyamatos átdolgozások és bővítések ellenére is.

Az, hogy egy mitológiai téma ilyen kiemelt szerephez jut, teljes mértékben összhangban van Petrarcanak a saját költői gyakorlatára vonatkozó kijelentéseivel. *Capitoliumi beszédében*, amely abból az alkalomból hangzott el, hogy babérkoszorúval jutalmaz-

¹ A szerző „Petrarca metamorfózisai” című művének II. fejezete (a szerk.)

² Itt és a továbbiakban a Petrarca-verseket, illetve versrészleteket a *Daloskönyvből* idézem, minden külön hivatkozás nélkül (a ford.). Az idézett részletek fordítói, a név után a vers száma): Csorba Győző: 5, 29, 34, 41, 51, 64, 237, 260, 332; Jékely Zoltán: 44; Károlyi Amy: 160, 197, 281; Lux Alfréd: 42, 102, 111, 202, 291; Majtényi Zoltán: 22, 24, 36, 69, 71; Simon Gyula: 147, 155, 190; Szabolcsi Éva: 52; Szedő Dénes: 46, 179, 188; Tellér Gyula: 58, 60; Végh György: 23, 45; Weöres Sándor: 10, 325, 366.

³ Ezzel kapcsolatban lásd még: WILKINS 1948, 417; CHIORBOLI 1928, 69. A Vat. Lat. 3196-ban Petrarca ezt a megjegyzést fűzi a vershez: „ceptum transcribi et incept(um) ab hoc loco, 1342, Aug. 21 ora 6”.

ták 1341 áprilisában (aminek köszönhetően attól fogva *poeta laureatus*nak nevezhet-e magát), kijelentette, hogy igyekszik feljutni a Parnasszus csúcsára, hogy elnyerhesse a babért, amelyet Apolló tett a költői halhatatlanság szimbólumává.⁴ Ez a kijelentés kétszeresen is illő volt az alkalomhoz: a pompás ünnepség kísérlet volt arra, hogy visszaállítsák a költői kiválóságok elismerésének ősi szokását, Petrarca nevét pedig megkoronázásának idején a római hőst, Scipiót dicsőítő, nagyszabású latin nyelvű eposza, az *Africa* miatt kapta szárnyára a hír, amelyen éppen akkoriban dolgozott. Petrarca számára egész életében a latin volt az irodalom nyelve, ezen a nyelven írta történelmi és filozófiai elmélkedéseit, valamint leveleit, amelyek jó néhány kötetet töltenek meg. Mindemellett azonban, némileg paradox módon, nem latin nyelvű műveiben, hanem népi nyelvű dalgyűjteményében válik a költői inspiráció forrásává a legbensőségesebb módon a klasszikus mítosz.

Nem Petrarca a korabeli költők közül az első, s még csak nem is ő az első olyan népi nyelven alkotó poéta, aki felhasználja a klasszikus elődöktől származó gazdag költői örökséget. Vergilius kalauzolta keresztül a vándor Dantét a *Színjáték* Poklán, s eközben olyan hősökhöz vezette el a költőt, akiknek az utazásai saját rendkívüli kalandjának előképei. A mitológiai témáknak azonban nincsen olyan nagy szerepe a *Comédiában*, mint az ókori szerzőknek vagy a klasszikus eposzi hősöknek. Mert bár a műben igen gyakoriak a mitológiai szereplőkre tett utalások, nem ezek képezik a mű fő mondanivalóját.⁵ Petrarca 34. szonettjével érdemes összevetnünk például Dante invokációját Apollóhoz, amellyel a Paradicsom első éneke kezdődik: „Óh szent Apolló! tégy ma, betetőzött/ munkámig, oly edényévé erődnek,/ milyenre szerelmes babérod őrzöd.”⁶ Az isten által kedvelt „*amato alloro*” említésével Dante nem szándékosan, csupán mintegy véletlenül idézi fel Apolló és Daphné szerelmi történetét, az ő intenciója az, hogy Apolló segítségét kérje égi utazásának leírásához. Ezzel szemben Petrarca költeménye rekonstruálja az ovidiusi elbeszélést, amely megmagyarázza, miért kedveli Apolló a babért, ezen túlmenően pedig egy modern költő egyéni élményeit tolmácsolja a mitológiai elődjére vonatkozó kifejezések segítségével.

Petrarca a 34. szonettben teljességgel új módon működteti az ovidiusi történetet; olyan radikális reform ez, amely a népi nyelven alkotó költők egész nemzedékeit ösztönözte arra, hogy utánozzák. Ez az újítás alapvetően befolyásolta a *Daloskönyv* valamennyi változatát az elsőtől az utolsóig. A gyűjtemény alakulástörténetének késői szakaszában, amint láthatjuk, az ovidiusi mintákra való tudatos rájátszás bonyolultabbá, komplexebben értelmezhetővé teszi a verseket. A mitológiai utalások azonban a legkorábbi változatban fordulnak elő a legnagyobb számban,⁷ amelynek anyagáról és felépítéséről a Petrarcától származó kézirat (*Vat. Lat.* 3196)⁸ jegyzetei tudósítanak. Ez a szövegvariáns teszi lehetővé a számunkra, hogy megkonstruálhassuk Petrarca korai költészetének mítoszközpontú univerzumát, s így figyelhetjük meg egyrészt azt,

⁴ A koronázási ünnepségről és Petrarca beszédéről I. WILKINS 1951, 9–69. Thomas Roche megállapítása szerint a Beszéd „nem több, mint széljegyzet Ovidius jóslatához.”

⁵ A pogány mitológia szerepéről Dante költészetében lásd RENAUDET 1952. Jean Pépin hangsúlyozza, hogy milyen sokféle módon szerepelteti Dante a mitológiai hősöket (PÉPIN 1970, különösen 107–118). Közülük az egyiknek a szerepét vizsgálja átfogóan Kevin Brownlee tanulmánya (BROWNLEE 1978).

⁶ Dante: *Isteni színjáték*. Paradicsom, 1.13–15.

⁷ Aldo Bernardo megállapítja, hogy „a *Canzoniere* legelső változatában Laura képe a klasszikus mítosz és történelem vásznára vetül, s ezáltal azok összes jelentésével terhelődik, főképp az Apolló–Daphné-történet vonatkozásában”. (BERNARDO 1974, 27).

⁸ E szövegvariáns rekonstrukciójáról ld. WILKINS, 1951 146–150, valamint Ernesto Travi kiváló értekezését (TRAVI 1975). Magáról a kódexről ír A. Romanò (ROMANÒ 1955).

hogyan fogja fel a költő az *imitatiót* kezdetben és a későbbiekben, másrészt azt, hogy mi a szerepe az ovidiusi modellnek a versek végső elrendezésekor.

A közül a 14 szonett közül, amelyeket Petrarca beválogat a végső kötetbe is a vatikáni kódexben található versekből (*Vaticano Latino* 3196. dokumentum, vagyis Abbozzi-kódex), hét nyilvánvalóan klasszikus vonatkozású, ezek (a gyűjtemény végleges változatának számozását véve alapul): a 34., 41., 42., 43., 45., 58. és a 60. szonett. Ebből öt esetében a mitikus történet külsődleges vagy csupán díszítő elemként funkcionál. Az egymást követő három szonettben (41., 42., 43.) a hagyományos időjárás-metaforikát alkalmazza a költő, amikor azt írja, hogy a kedves (a nő- vagy jelképe, a babér) távolléte és visszatérése hoz kedvezőtlen vagy kedvező időjárást. A 45.-ben konkrét utalást találunk („emlékezz Narcissusra vissza”), amikor a költő figyelmezteti kedvesét, aki a tükrében nézegeti magát, az 58.-nak egy sora pedig az alvilági csónakosra utal („a Styx komor hajója”). A 60. szonett azonban, ahogyan a 34. is, a mítoszok elemeit felhasználva a költő saját érzéseiről beszél, s a 34.-hez hasonlóan ez is a kötet legtöbbet emlegetett darabjai közé tartozik. Apolló szerelmének és csalódásának története a költő személyes történetének vázául szolgál:

A nemes fa, kit sok év menetében,
míg nem tűzelt haragra, úgy szerettem:
a fa virágoztatta gyenge lelkem
árnyában, és növelte szenvedésem.

Mikor pedig – mit nem sejtettem én sem –
az édes fából száraz lett s kegyetlen:
a gondolat mind búsra vált szívemben,
és így siratom most is veszteségem.
(1–8.)

A költemény mitológiai utalásokkal zárul, amelyek a költő és az isten által egyaránt kedvelt babérfához kapcsolódnak.

Az, hogy Petrarca többféle módon használja fel a mítoszt ezekben a versekben, azt sugallja: azzal kísérletezett, hogyan tudná kiaknázni az ovidiusi anyagban rejlő lehetőségeket népi nyelvű költészetében. A 34. és a 60. szonettben kikristályosodó jellegzetes vonások pedig később, a *Daloskönyv* korai változataiban állandósulnak, még azokban a versekben is, amelyek nem mitológiai vonatkozásúak. A kódexben hét ilyen van (35., 36., 44., 46., 49., 64., 69.). A Laura tükréről szóló 46. szonett a 45. párverse: mindkettő arra a komplex költői tradícióra reflektál, amelybe beletartozik Horatius és Vergilius éppúgy, ahogy Petrarca provanszál költőelődei.⁹ A 46. szonettben a hölgy szépségét vizuális objektumok („arany és gyöngyök, hó- s vörös virágok”) konstellációjaként ábrázolja a költő, s a nőt is gyönyörű tárgyként jeleníti meg, amely elmerülten figyeli saját tükörképét, ahogyan a költő és Apolló figyeli a 34. szonettben azt a gyönyörű jelenséget, ami nő és babérfa is egyszerre.¹⁰ A nő érzéketlen önmagába-merülése

⁹ Arról, hogyan hatottak Petrarca ezek a versek a klasszikus mítosszal való bánásmódjuk tekintetében, s hogy miképpen inspirálták az ő saját újításait, lásd NOFERI 1962, 194–6; a provençe-i költészetnek a középkori irodalmi hagyományhoz való viszonyáról: GOLDIN 1967.

¹⁰ Egyetértünk A. Jennivel abban, hogy ezek a versek „kissé kilógnak” a sorból (JENNI, 1973, 725). Laura „tárgyasulása” is kapcsolatban áll a költői én központi élményével. Hasonló folyamatról olvashatunk a 30. szonettben, lásd DURLING 1971, 9–11.

okozta szenvedésről szól a 44. szonett, a szenvedés következményeiről a 35.-ben, a 36.-ban és a 69.-ben olvashatunk, míg a 49. azt beszéli el, mily eredménytelenül próbálkozik a költő azzal, hogy irgalomért esedezzen. Az 58-as számú vers alkalmi költemény: a költő három ajándékkal kedveskedik barátjának, hogy azok enyhítsék szerelmi bánatát, míg egy, az előzőtől merőben eltérő végkifejletet sejtet a 64. szonett, annak megállapításával, hogy a babér szilárdan gyökeret vert a költő szívében.

Eltekintve attól, hogy a 34. szonett lehetett talán a *Daloskönyv* első változatának nyitó darabja, semmi egyebet nem tudunk a többi 14 vers tervezett sorrendjéről, de hogy ezek egyetlen sorozat részei, azt tematikus és kifejezésbeli összefüggéseik világossá teszik.¹¹ Ezenkívül mintha valamiféle centripetális erő tartaná össze őket: közös mondanivalójuk a szerelmi érzésről olyan, mint egy központi atommag, amelyhez kivétel nélkül valamennyi költemény kapcsolódik valamilyen módon, s így egy összefüggő történet bontakozik ki általuk. Ez a történet a költő szerelméről egy gyönyörű, ám megközelíthetetlen, s gyakran kegyetlen nő iránt, aki szándékosan oda sem figyel a férfi panaszaira, természetesen nem Petrarca leleménye: gyakori témája volt a provençe-i költőknek, s Petrarca elődeinek, az „új stílus” képviselőinek is, ahogyan bevett fordulat volt az is, hogy a bajt hozó szenvedélyt egy megszemélyesített szerelemisten szítja fel a férfi lelkében. Petrarca újítása abban áll, hogy egy klasszikus példával kapcsolja össze a viszonzást nem találó szenvedély ábrázolását, amely arra készteti a költőt, hogy szakadatlanul a nő nyomában járjon, noha tudja azt, hogy nincs remény.

Ezt a klasszikus példát Ovidiusnál találja meg Petrarca, aki az *Átváltozások* első könyvében beszámol arról, hogyan üldözte szerelmével Apolló Daphnét. A 34. szonettben Apolló egyrészt a nap istene, amelynek természetes fénye nélkülözhetetlen a növények, köztük a babér számára, másrészt szeszélyes pogány isten, aki akkor adományoz fényt, amikor kedve tartja. Isten volta sem teszi őt képessé arra, hogy ellenálljon a Szerelem nyílának: ahogyan a költőt, őt is elcsábítja a babér. És, ahogyan Ovidiusnál, Apolló nincs felvértezve a szerelem okozta fájdalommal szemben sem. A 34. szonett felidézi az isten reménykedését és gyötrelmeit („*bel desio*”), a 43-asban a vágyódó Apolló lép elénk, ahogyan szerelme után kutat, aki miatt szenvedett és bánkódott, s majdnem beleőrül, amikor nem lel a nyomára.

A költő kedvesének Daphnéként való ábrázolása a gyűjtemény legkorábbi változatában még nem rendelkezik a későbbiekben megfigyelhető legjellemzőbb vonásokkal. Itt még nem aknázza ki a költő a *Laura-lauro-l'aria* szavak hangtani hasonlóságát, Laura neve sem szerepel ezekben a szövegekben. Egyedül a 64. szonettben van szó egy növényről, arról a babérról, amely a költő szívének talajában nő, s ő kijelenti, hogy a nő semmiféle csel árán nem szabadulhat a kebléből, „hol az elsőről egyre / újabb babért ojt Amor”. Ez a vers is példázza azt, milyen hűen követi Petrarca az ovidiusi elbeszélést. Ott Daphné, aki nem hajlandó meghallgatni az őt üző isten szenvedélyes könyörgését, átváltozáson megy keresztül, s így mozdulatlaná válik; csak úgy szabadulhat Apolló heves üldözésétől, hogy átalakul, felölti annak a fának az alakját, amelyik az istené, s így lesz végül mégis az övé, amikor már nem menekülhet tovább. Petrarca verse a drámai történetnek ezt a jelenetét mutatja be, kijelentését Apollónak a nimfához intézett szavaival állíthatjuk párhuzamba: „Lám, nem akartál lenni a nőmmé, fám lesz hát ezután.”¹² A nő, aki küzd, de nem szabadulhat a költő szívéből, ahogy a

¹¹ Lásd Bartolo Martinelli kommentárját MARTINELLI 1977, 90–91.

¹² Ovidius: *Átváltozások*. 1. 557–8.

földből sem a mélyen belégyökeredzett babér, új Daphné itt egy új Apollóval szemben. Petrarca versének kezdősorai élénken idézik fel bennünk Ovidius menekülő nimfáját: „Ha képes lennél rá, hogy furcsa módra: / fejed leszegve, vagy szemed lesütve, / vagy a szokásosnál jobban sietve, / jámbor kéréseimen gunyolódva, // vagy így, vagy más fortéllyal bajmólódva / elhagyd szívem, hol az elsőről egyre / újabb babért ojt Amor...”. A költő szíve azt jelenti ennek a második Daphnénak, amit a babérfa jelentett az azzá változott nimfának: az elsőről sarjadó újabb és újabb babérágak körülkerítik őt a férfi szívében, s ebben a bezártságban minden ellenkezés hiábavalónak bizonyul.

Ámde mivel annak kijelentése, hogy a győztes Apolló magáévá tette a nimfát, már magában hordozza a visszautasítás elkövetkeztenek lehetőségét, a 64. szonettnek ez a viszonylag pozitív hangvételű kitétele elszigetelt jelenség Petrarca korai verseit tekintve. Ahogyan Ovidiusnál, a babér e korai versekben sem csak a költői hírnevet szimbolizálja, hanem a szerelmes férfi kudarcát is; Büdel megfigyelése szerint Apolló úgy jelenik meg itt, mint „*exclusus amator*, egy visszautasított szerelmes, ahogyan a valóságban az volt maga Petrarca is”¹³. Apolló Daphné iránti szerelmének ebben az új költői feldolgozásában nem az átalakult szépség vagy e szépség dicsőítése áll a középpontban, hanem sokkal inkább az elmenekülés és a visszautasítás, a csatlódás és a szeretett nő elvesztése.¹⁴ Így, ha a 34. szonettet figyelmen kívül hagyjuk is, nehezen illik ebbe a képbe az az optimista, eksztatikus szemlélet, amelyet Calcaterra az ovidiusi történet korai adaptációinak jellemző vonásaként említ. És nincsen szó arról sem, hogy a menekülő Daphné költészetté változna, vagyis arról a szakirodalomban ismeretes elképzelésről, miszerint Petrarca hasonlóan látta saját viszonzatlan szerelmének történetét „Laura iránt, aki a költészetévé vált”, a nimfához, aki – megfosztatván az érzékelés képességétől – tisztán művészi széppé válik.¹⁵ Inkább az érzékektől való megfosztottságon, mintsem a művészetté való átlényegülésen van a hangsúly az első versgyűjteményben, amely ebből fakadóan mélységesen pesszimista hangvételű. A *Daloskönyv* végleges szövegével összehasonlítva, ebben az elsőben sokkal gyakoribbak a mitológiai utalások, és nagyobb a megrázó, erőszakos, olykor ijesztően felkavaró részek aránya. A 35. vers mélységes magányról és idegenségérzetről beszél, ami miatt a költő inkább távol marad a többi embertől, aztán a 36. elején megvallja, hogy azt gondolja, talán megszabadul, ha öngyilkosságot követ el. Ez utóbbi lehetőséget azonban sajnálkozva elveti az örök kárhozattól való félelmében, de azt reméli, hogy a Szerelm elemészti majd, s így befejeződik az a pusztító folyamat, amelynek kezdete az *innamoramento* volt: „Jaj, ideje Ámor, hogy eleresszed / végső vessződ iszonyú idegedről, / mit mások vére már veresre festett.” A 44. szonettben, miután véres és erőszakos őstestamentumi jeleneteket idéz fel, a költő azt veti Laura szemére, hogy haragjában és gőgjében még akkor sem lágyul meg a szíve, amikor ő „halál-kínban” vonaglik.

Az a kiábrándultság, amely meghatározó Petrarcának az ovidiusi mintára visszamenő korai szövegeiben, jellegzetes vonása a nőalak ábrázolásának is, akit ezekből a

¹³ BÜDEL 1975, 144.

¹⁴ Lásd HAINSWORTH 1979, 34.

¹⁵ „Fiatalságának ragyogó időszakában, amikor Laura arca egyenlő volt a költő szemében az élet szépségével, a költői megnyilvánulás művészetével és a dicsőséggel, mint saját fáradozásának okával és céljával, saját bevallása szerint olyannyira megrészegült, valami pogány, apollói részegséggel, hogy nehezen tudta megállni, hogy a boldogság tüskéi [*felicitatis apicem*] helyett ne az élet szépségét jelenítse meg magukkal ragadó képekben.” (CALCATERRA 1942, 9.)

versekből ismerhetünk meg. Kivételes szépségű asszony ő is, ahogyan a gyűjtemény későbbi változatainak Laurája, csodálójá elmerülten gyönyörködik benne még akkor is, amikor elrabolja őt és fájdalmat okoz neki – a nő más tulajdonságairól azonban nem esik szó. A költő figyelmezteti őt, hogy jusson eszébe Narcissus sorsa (45. szonett), azonban még a Szerelmet is elnémitja – mikor a költő érdekében próbál közbenjárni nála –, hogy azt látja, a nő vágyai csakis önmagára irányulnak (46. szonett). Úgy tűnik, ez az asszony semmilyen emberi tulajdonsággal nem rendelkezik: csupán egy gyönyörű, érzéketlen tárgy, hideg és közömbös az éppen általa okozott szenvedésekkel szemben: „ki irgalomtól sose sápadt” (44. szonett). A 46. szonettben a nő szépségének egyes elemeit „mérges tuské”-nek nevezi a költő, tükréről azt mondja, hogy az „fog sírba tenni”, s a vers ezzel a vészjósló megállapítással zárul: „Pokol vizénél létesült e holmi / a mélyben, s örök feledés csiszolta. / E perctől fogva kezdtem haldokolni.” Elképzelve azt, mit mondhatnak más szerelmesek, amikor azt olvassák, hogyan zúzza össze a nő a költő abbéli reményeit, hogy kérése egyszer meghallgatásra talál, a 60. szonett végén Petrarca szokatlanul hevesen fakad ki: „A költő ne kímélje, és az isten / villáma sem, és a nap úgy gyűlöljje, / hogy vesszen róla még a zöld levél is.” A *Daloskönyv* ezt követő változataiban sem találjuk e három sornál keserűbb összegzést a költő szerelmi történetének.

A korai versekből áradó kiábrándult, csalódott hangulatot Petrarca nem oldja fel sem filozofikus reflexiókkal, sem oly módon, hogy páratlan krisztusi erénnyel ruházza fel kedvesét, majd csak a későbbi szövegekben vigasztalja ilyenformán önmagát, hogy enyhítse lelkének fájdalmát. Mivel nem következik el a boldogságot hozó végkifejtés, elkerülhetetlen annak beismerése, hogy ez a szerencsétlen szerelem sorsszerű a költő számára: a Szerelem „apródja” emlékezteti őt, hogy „sorsa ellen / balul tesz, ki megbúj, s balul, ki támad” (69. szonett). Az a szerelmes, aki ezt mondja, végzetének áldozata, ami ellen nem harcolhat.¹⁶ Évekkel később íródott verseiben és leveleiben Petrarca hangsúlyozza, hogy milyen nagy fontossággal bír életében egy konkrét nap, április 6-a, és ennek a dátumnak a keresztény vallással kapcsolatos összefüggéseit is feltárja.¹⁷ A legkorábbi szövegvariánsban azonban a költő nem a keresztényi értelemben beszél a végzetről: annak, aki ezt a végzetet hordozza, nem kell a sors elrendelése és saját szándékai között örlődnie, a helyzetet inkább az egyénnek és mitológiai előképének az érzése közti hasonlóság teszi drámaivá. Apolló, noha isten, megtagasztalja az emberi érzéseket, s ezáltal funkcionálisan egyenlővé válik a vers beszélőjével, a költőnek pedig új Apollóként el kell szenvednie a viszonzatlan szerelem kínját.¹⁸ A mitológiai séma a szerelmes egyéni tapasztalatát általánosabb síkra emeli, s ugyanakkor Apolló történetének említése lehetővé teszi a költő számára, hogy bizonyos mértékig megértse saját érzéseit, s ily módon képes legyen felülemelkedni személyes helyzetének zűrzavarán.¹⁹

A 14 eddig említett szonett mellett van még négy az Abbozzi-kódexben, amelyek klasszikus modellek alapján készültek, és amelyeket a későbbi változatokban is megtalálunk. Diptychonszerű kompozíciót alkot a 77. és a 78. szonett: a két vers Simone

¹⁶ Lásd TILDEN 1975, 291. Kettős végzet ez, egyszerre a nőé és szeretőjéé, ahogyan Daphné sorsa is visszavonhatatlanul összefonódott Apollóéval, ahogyan a költő emlékezteti kedvesét a 64. szonettben: „De mert neked is megtiltotta sorsod/ a távozást, végezd el úgy magadban,/ hogy már ne gyűlöljed örökre fészked.”

¹⁷ Lásd AMATURO 1971, 355–56; MARTINELLI 1972, 474–77.

¹⁸ Lásd NOYER-WEIDNER 1975, 237–38.

¹⁹ Lásd MATHIEU-CASTELLANI 1978.

Martini megbízásából íródott, az ünnepelt festőnek a szeretett nőről készített arcképét írja le, s egyszerre zengi a mester és a nő dicséretét. A 179. szonett válasz az őt a kódexben közvetlenül megelőző Geri Gianfigliazzi-versre. Ebben a versben a költő felajánlja segítségét barátjának, s tanácsot ad neki arra vonatkozóan, hogyan bánjon kedvesével, aki hajthatatlan és kegyetlen természetű asszony. Petrarca itt úgy jellemzi saját magatartását, mint egy teljességgel alázatos szerelmesét: „[Ha] nem így volna, őrá úgy merednék, / mint a hirhedett Meduza-arcra, / melytől kővé vált, ki ránézni nem félt.” A 23. canzonének a kódexben található 89 sora magában foglalja egy történet elbeszélésének bevezetőjét: „szabadságomról szólok most dalomban, / míg Ámor nem lépett be hajlokomba; / s azt is, hogy nőtt meg bennem, eldalolja / szám, s hogy mi lett következménye ennek”. A költő ezt követően beszámol érzéseinek alakulásáról, ami valóságos átváltozások sorozatát jelenti: először babér alakját ölti, ezután gyors egymásutánban hattyúvá, majd kővé változik, s ez az állapot csak akkor változik meg újra, amikor könnyezni kezd – ezzel fejeződik be a kódexben lévő rész.

Könnyen észrevehetjük mindebből, hogy az Abbozzi-kódex verseiben az ovidiusi minta egy egységes narratív struktúra középponti alkotóelemét képezi.²⁰ A *Daloskönyv* legkorábbi változatában a történet főszereplője egyrészt a szerelmes, akinek a Szerelem egyszerre ellensége és tanítómestere, másrészt a költő, aki nem képes összefüggően beszélni, mert a nő haragja és megvetése fenyegeti. Ezek a motívumok a végleges kötetnek főképp az első darabjaiban fordulnak elő gyakran. Bár ehhez a csoporthoz a kötet bővülése során újabb versek jönnek, amelyek direkt módon utalnak a Daphné-mitoszra, ezek közül csupán kettő (188., 197.) árnyalja tovább az eredeti versekből összeálló képet.²¹ Mindazonáltal az újabb szövegváltozatok összehasonlító vizsgálata során lényeges változásokra derül fény az Ovidiustól átvett anyag felhasználásának módját illetően.

A *Daloskönyv* végleges változatában Apolló nevével az 5. szonettben találkozunk először, amely arról szól, hogyan igyekszik a költő megnevezni szerelmét. Ennek a versnek bizonyos részei, ahogyan azt a 34. szonett esetében is láttuk, csak az ovidiusi elbeszéléssel összevetve érthetők meg teljes egészében: Laura „királyi lényének” említése például Daphnének a folyóisten Peneustól való származására utal. Ha összehasonlítjuk ezt a verset a 34. szonettel, feltűnik, hogy Apollónak itt sokkal kisebb szerepe van: sem az isten jóindulatát, sem a pártfogását nem kéri a költő, s a neve is csupán egyszer fordul elő, az utolsó versszakban, amikor elhangzik az a bizonytalan kijelentés, miszerint talán elkerülhetetlenül kudarca van ítélve a halandó költő minden próbálkozása, hogy beszéljen kedveséről: „hacsak nem kezd Apollo háborogni, / mert gögös földi száj merészli ezt meg: / örökzöld Laurusát szavába fogni”. Ezenkívül az 5. szonett az első a kötet versei közül, amelyben előfordul Laura neve, másrészt pedig itt utal a költő első alkalommal az Apolló–Daphné-történetre, azzal összefüggésben, hogy megpróbálja kimondani kedvese nevét, s ez az utalás új megvilágításba helyezi a költő történetének az ovidiusival való kapcsolatát. A vers utolsó szava („vegna”) Durling megfigyelése szerint előreutal a rögtön ezután álló hatodik vers „venir al lauro” szókapcsolatára, ezáltal közelíti a költő a babér-témához. Másrészt itt játszik rá először tudatosan a *lauro* és a Laura szavak egybecsengésére, ennek a szójátéknak az eredménye lesz az, hogy a későbbiekben „a név kimondása önmagában képes felidézni

²⁰ Lásd Travi kommentárját, aki megállapítja, hogy a kódexben található versek narratív szubsztrátumának központi magja „elengedhetetlenül fontos a *Canzoniere* keletkezésének történetében” (TRAVI 1975, 23).

²¹ Az Apollóra vonatkozó utalások megoszlásáról a *Daloskönyv*ben lásd: COTTINO-JONES1975.

Apolló és Daphné mítoszát”²². Ezek a sorok rámutatnak a költő és Apolló történetének összefüggéseire, de az eltérésekre is: az a nagyra törő költői vállalkozás, amely magával a költészet istenével kíván versenyre kelní, nem azt tűzi ki céljául, hogy nyilvánvalóvá tegye az isten és az ember által átélt élmények hasonlóságát (ahogyan azt a 34. szonettben megfigyelhettük), sokkal inkább azt sugallja, hogy ez a rivalizálás esetlegesen veszélyessé válhat.²³

Fontos megjegyezni, hogy ez az első kísérlet, amelyet Apolló haragja árnyékol be, kudarccal végződik: a Lauretta név ebben a formában nincsen kimondva a versben, a költő szótagokra darabolja, és anagrammaszerűen más szavakba rejti, hogy hangonként lehessen összeolvasni. Annak ellenére, hogy a nő dicsőítését tematizáló versek sorát vezeti be, az ötödik szonett továbbra is a fájdalomra és a csalódásra fókuszál, ahogyan az Abbozzi-kódexben olvasható költemények is. Ezek a momentumok a hangsúlyosak azokban a versekben is, amelyek később kerülnek ugyan a kötetbe, de valamiképpen utalnak az ovidiusi történetre: a 6. szonettben azt olvashatjuk, hogy a költő követi szíve hölgységét (aki eközben szerencsésen elkerüli a szerelem kelepcecét), követi, míg csak el nem ér arra a vészt hozó helyre, ahol vágyának tárgya helyett csak egy keserű gyümölcsöt termő növényt talál. Hasonló következménnyel jár a költő heves, ám eredménytelen üldözése, amit a 22. vers hatodik versszaka jelenít meg, az utolsó olyan szöveghely, ahol a költő nyíltan megfogalmazza abbéli vágyát, hogy eltölthessen egyetlen éjszakát a megközelíthetetlen nővel: „És ő se váljék zöld lombbá az erdőn, / hogy karomból szökjön, mint fényes nappal / Apollótól szökött Daphné a földön.” Ezek a sorok azt is jól példázzák, milyen fontos, új szerepe van még a mitológiai utalásnak a gyűjteményben: a költői képzelet egyszer csak változtat a mitológikus sémán, s ezáltal az ovidiusi történetben megfér a szexuális töltetű célzás, ami másutt elképzelhetetlen a szerelmes férfit és vágyának elérhetetlen tárgyát elválasztó áthidalhatatlan távolság miatt.

A 22. verset, amely annak felidézésével zárul, hogyan veszítette el Apolló az átváltozott Daphnét, a 23. canzone követi, aminek akár az „Átváltozások” címet is adhatnánk. Láttuk, hogy a költemény bevezető szakasza, amelyet az Abbozzi-kódex is tartalmaz, összegzi a legkorábbi változatot képező versek narratív mozzanatait: a költő átváltozásai azért következnek be, mert újra és újra megkísérli megközelíteni, megszólítani a nőt, vagy szerelmet vallani neki, de annak haragja és megvetése megakadályozza ebben. A vers végleges szövegében található egy második prológos, amelyben a költő újra megfogalmazza, hogyan képzei el élete történetének elbeszélését: „A perc rövidül egyre, / s szándékom nem váltja valóra tollam, / így több mindent, mi írva áll eszemben, / mellőzök, és szavam csak villanásnyi, / amin csodálkozik tán az, ki hallja.” Dutschke megállapítása szerint ez a második prológos arról számol be, hogy a költő szerelmi élményeinek elbeszélését mind ez ideig szervező, külsődleges időrend helyébe ezentúl egyfajta mélyebben átélt, belső időérzékelés lép, amely csak az igazán nagy fontosságú dolgokról fog számot adni.²⁴ Ezzel együtt a vers elején elhangzott kijelentések változatlanul érvényben maradnak, hiszen a későbbi keletkezésű részek is közeli rokonságban állnak a kódex szövegeivel. Különösképpen szembetűnőek a 179-es szonettal való összefüggéseik (ez is szerepel a kódexben), ebben – ahogyan

²² *Petrarch's Lyric Poems*, 14. Lásd RIGOLOT 1974.

²³ COTTINO-JONES 1975, 157–58.

²⁴ DUTSCHKE 1977, 143–44.

már láttuk – a költő kijelenti: egyetlen módon kerülheti el, hogy magára vonja kedvese haragját, úgy, ha végtelenül szerényen viselkedik. A 23. canzonéból, ahogyan a Geri Gianfigliazziohoz szóló szonettből is, arról értesülünk, hogy az imádott nő megvetése képes akár kioltani is a költő életét, e félelmetes erő fenyegetését végig érezeti a szöveg. Ebben az esetben még a fent említett védekezési stratégia, az alázatos háttérbe húzódás is hatástalan marad: „Magamról azt hittem, az ő szemében / így majd méltó leszek bocsánatára, / ez a remény merésszé bűvölt engem: / az alázat olykor eloltja, lángra / gyújtja a haragot; én is megértem, / ki soká sötétségbe öltöztettem.” A szerelmes férfi szerencsétlenségére, szerénysége – ahelyett, hogy kiengesztelné – haragra gyújtja a nőt, aki ezért elmegy, a költő pedig gyötrődik, akárcsak Apolló, amikor nem találta kedvesét (43. szonett).

Az Apollóhoz szóló 34. szonett, amely talán a *Daloskönyv* első változatának nyitódarabja volt, a végleges kötetben az utolsó az istenhez valamilyen módon hozzárendelhető versek között. Annak, hogy új helyre kerül, kettős üzenete van: egyrészt megmutatja azt, milyen hosszú ideig kitart az a szerelmi szenvedély, amelynek fellobbanásáról és kínjairól a korábbi versekben már szó volt, másrészt azt, hogy e szenvedély tüze nem alszik ki, mert az emlékek még mindig táplálják: az isten nem akarja elfelejteni szerelmesének „imádott, szőke fürtjét”, sem saját szerelmes reményeit. A később keletkezett versek a mitológiai történet további részleteit elevenítik fel, s ezáltal újabb szálakkal fűzik azt a költő által átélt eseményekhez. Az 51. szonett Daphné átváltozásának pillanatát jeleníti meg, aminek Apolló a szemtanújává válik, de felidézi a költő átalakulását is, amiről a 23. canzonében volt szó. A 188. szonett kezdősoraiiban a költő egyenesen az istent szólítja meg (vö. 34. szonett), akivel osztozik a szerelmi élmény megtapasztalásában, s ugyanúgy könyörög hozzá („Álljunk meg, ó, Nap! csodálkozni láttán / – hívlak...”). A 197. az utolsó a gyűjtemény versei közül, amelyek nyilvánvalóan utal Apolló és Daphné mítoszára, még utoljára felidézi a történet kezdetét, azt a végzetes percet, amelyben „Apollo szívét sebezte Amor”.

Ebből az áttekintésből is világosan látszik, hogy a Daphné-mítosz töredékes formában, részleteiben jelenik meg a *Daloskönyvben*: az ovidiusi elbeszélés időrendjének linearitását, amely magát az eseményt annak okaival és következményeivel együtt kerek, egész történetté szervezi, Petrarca a sokszoros utalásokkal feldarabolja és összekeveri. Ezek az utalások így nem csak azt segítik elő, hogy az olvasó felismerje azt a mitológiai sémát, amelynek vázára Petrarca ráhúzza saját történetét, hanem ezzel egy időben asszociációk sorát indítják el, felidézve azt a tágabb mitológiai kontextust, melynek ez a történet egy részét képezi.²⁵ Calcaterra felhívja a figyelmet arra, hogy Apolló és Daphné mítosza a legszembeszökőbb példája annak, hogyan újítja meg, avagy teremt újja Petrarca a mitologikus történetet.²⁶ E két alak körül más mitológiai szereplők konstellációja képződik meg, akik szintén nagy jelentőséggel bírnak a *Rime sparse* költőjének történetében.

Az „átváltozások költeménye” szolgáltatja a legtöbb példát ennek illusztrálására. Hat átváltozásról esik szó ebben a 23. versben, s ezek közül csak az első, a babérfává való átalakulás utal az Apolló–Daphné-mítoszra. A szöveg ez után következő részéből kitűnik, hogy a költő ez esetben nem a legkedvesebb mitikus modellje alapján dolgozott, itt ugyanis nem a nő, hanem a férfi van kitéve az átváltozásnak. De ennek a

²⁵ Lásd DASSONVILLE 1976, 57–61.

²⁶ CALCATERRA 1942, 44.

változtatásnak is megvan az előképe Ovidiusnál: a hat átváltozás, amelyeken a költő én keresztülmegy, nem csupán Daphné metamorfózisára utal, hanem Cygnus, Battus, Biblis, Echo és Acteon történetére is.

E sokféle mitikus séma egyáltalán nem okoz zűrzavart a költő történetében: épp ellenkezőleg, az ilyenformán felidézett mítoszok mindegyike kapcsolódik valamilyen módon a lírai alany személyes tapasztalatához, s ezért hozzájárul annak kikristályosodásához,²⁷ hiszen ezek a szerelmes lelkiállapotának ingatagságáról, folytonos változásáról szólnak.²⁸ Az első, babérfává való átváltozás a 23. canzonében a szerelem lényegéhez olyannyira hozzátartozó átalakulást reprezentálja, erről az 51. szonettben ír újra Petrarca: „s ha jobban, mint most, lényem nem lehetne / lényévé (részvétere ez se hatna), / válnék kővé, mit véső nem faragna, / keménnyé, arcomon ború lebegne”. A *Trionfo d'Amor*éban általános törvényszerűség az a folyamat, melynek során a szerető átváltozik kedvesévé („l'amante ne l'amata si trasforma” 3.162).²⁹

Az átváltozásnak ezek az itt felsorolt különféle formái másfajta funkcióval is bírnak. Azon túl, hogy a szerelmes állapotát úgy jelenítik meg, mint annak megélését, hogy az ember énje folyamatosan változik, sőt meghasad, idegenné válik önmaga számára, ezen túl tehát egy jellegzetes vonásokkal ábrázolt mitikus világ képzetét idézik fel: egy olyan világét, ahol szüntelenül újjáéled a vágy, s ezért félelmetes büntetés jár. Minden egyes metamorfózis, amelyen a 23. canzonében leírtak szerint a szerelmes férfinak át kell esnie, Brenkman megfigyelése szerint annak az eredménye, hogy „vágyai és megszólalásai tilalomba ütköznek”³⁰. Ezért a babérrá válást követő átalakulások során azt látjuk, hogy a férfit vagy megbénítja az ijedtség, vagy hiábavalóan siránkozik.³¹ Petrarca verseinek legkorábbi gyűjteményében számos olyan vers akad, amely a 23-ashoz hasonlóan arról a világról beszél, ahol a halandó ki van téve a pogány istenségek kényének-kedvének, ahol az isten jó vagy rossz hangulatán múlik, hogy milyen lesz az időjárás. A 60. szonett drámaian jeleníti meg, milyen félelmetes hatalommal bírnak az istenek, egyedül ők döntenek arról, hogy megoltalmazza vagy magára hagyják a babérfát, s ezek a sorok itt azt sugallják, hogy a növény el fog pusztulni. A 23. versben szintén úgy jelenik meg a költő, mint aki ki van szolgáltatva az ebben a világban uralkodó erőknél, ő maga nem befolyásolhatja az eseményeket, gyakran felfogni sem képes, hogy mi miért történik.

A vers egy mitológiai tablóképpel fejeződik be: a költőt látjuk, akit vonzalma bájba sodort, mert megleste a forrás vizében fürdőző meztelen kedvesét, mikor „tűzött a nap, forró déli lángon”. E találkozás leírása egyesíti magában a Daphné-, illetve az Acteon-mítosz bizonyos elemeit, hiszen a költő szinte kővé dermedve figyeli a nőt.³²

²⁷ Az átváltozások ovidiusi szóhasználatával való elbeszélésének alapos vizsgálatát lásd DUTSCHKE 1977, 78–221.

²⁸ Durling azt mondja, hogy a 23. canzone témája „az én felfoghatatlan változása, amelyet a szerelem okoz, s amely annyira meghatározó élmény, hogy megkérdőjelezi az önazonosság lehetőségét is” (*Petrarch's Lyric Poems*, 27). Guglielmo Gorni a vers harmadik, coreggiói változatáról szóló tanulmányában kijelenti, hogy ebből a szempontból a harmadik szövegváltozatot olvashatjuk úgy, akár „egy vulgáris Metamorphosest” GORNI 1978, 8.

²⁹ Lásd COTTINO-JONES 1975, 160–62.

³⁰ BRENMANN 1974, 17.

³¹ Durling megfigyelése szerint az udvarlás, a visszautasítás és a sírás emiatt (vagy ami ezzel egyenértékű, a versírás) állandó mozzanatok, és „Ovidiusnál a mítoszok (Battus történetének kivételével, amelyet Petrarca ügyesen adaptál) mindig a csalódásról, a kudarcról és az elutasításról szólnak” (*Petrarch's Lyric Poems*, 28.) Norbert Jonard szerint a vágy beteljesítésének tilalma minden, Petrarca által kedvelt Ovidius-mítosznak közös sajátossága (JONARD 1982).

³² Hugh Perry megállapítása szerint az ovidiusi elbeszélésben a nap gyakran a szexuális erőszak metaforája: „A nap, fékezhetetlen ereje miatt, a zabolátlan, primitív energia maszkulin szimbóluma.” (PERRY 1964, 277.)

Még ennél is több érzékiséget sugároz ugyanez a jelenet az 52. madrigálban: „Diána el nem bűvölhette jobban / szerelmesét, ki egyszer úgy találta / mezítlenül a csobbanó habokban”. Itt azonban az erotikus jelenet csupán az összehasonlításra ad okot a költőnek, hiszen ezúttal nem Acteonról van szó, a férfi nem a nő mezítelenségét szemléli, hanem azt, ahogyan az a ruháját mossa a vízben. Ez a kis változtatás minden magyarázat nélkül elárulja a költő véleményét, aki szerint Acteon tiltott dolgot cselekszik; ő maga inkább „megóvja a lírai alanyt a mítoszban bekövetkező tragédiától”, állapítja meg Mazzotta.³³ A 23. canzonében ennél sokkal erőteljesebben van jelen a tragikus végkifejlet lehetősége: ha a férfi szemérmetlenül bámulja a nőt, az már önmagában is bűn, hiszen vágya nem érheti el tárgyát, még csak szemlélnie sem szabad azt. A költő végül átéli ugyanazt, amit Acteon átért, ő maga is szarvassá változik, és arra kényszerül, hogy meneküljön saját kutyái elől.³⁴ Durling úgy véli, ez az utolsó metamorfózis a legmegrázóbb a hat epizód közül, talán mert ennek leírása a legkevésbé metaforikus és a legkevésbé burkolt: „a költő azt mutatja be általa, hogy milyen veszélyessé válhat a szexuális vonzalom, és itt vall legnyíltabban a félelméről, amit annak tudata vált ki belőle, hogy tiltott dolgot cselekszik”³⁵.

Ovidius Acteonja megszegi azt a tilalmat, hogy a nőről nem szabad beszélni, sem pedig látni őt, így hát el kell némulnia, át kell változnia. „Most majd ellocsogod, hogy láttál meztelen engem; rajta, meséld, ha tudod!”³⁶ – kiáltja a felháborodott Diana. Petrarca, aki másutt pontosan követi az ovidiusi történetet, itt elhallgatja annak egyik mozzanatát.³⁷ Az ő Acteonját nem marcangolták szét a kutyái, mivel átváltozása még mindig tart, s így azok azóta is, a szöveg jelenében is üldözik őt: „hogy magányos, bolygó szarvas képében / éljek, mely erdőről erdőre csörtet, / kit még saját kutyái is gyötörnek” (158–160). Noha Petrarca ezen a ponton eltér Ovidius beszámolójától, mégis – megtartva az eredeti szöveg szófordulatait – eléri, hogy ez a vers is hordozza ugyanazt a jelentést, az eltérés következményei pedig túlmutatnak a 23. canzone mitológiai kontextusán, hiszen a szerelmes férfi küzdelme központi témája a *Daloskönyv*nek. Petrarca Acteonja nem hal meg, sőt: kízzattatásainak örökös jelen idejében zengi egyre imárottjának dicséretét („s madár, mely fennem száll, akár az álmok, / s viszi magával, kit zengek dalomban”). De a Diana-történet tanulsága, noha az istennő szóba sem kerül, elbizonytalanítja a költőt, azt juttatja eszébe, hogy tilos beszélnie Lauráról, éppen amikor ezt próbálná meg: „Szemem el nem kerülte: / mily sértő Rád dicséretem adója, / de nem győzhettem vágyamon, mely oly nagy, / s én bennem van, mióta / azt láttam, Kihez minden eszme szürke, / nemhogy szám, vagy másé, szólhatna Róla.” (71. canzone, 16–21).

Az irodalmi szövegbe egy mitikus elbeszélés elemeit szőni Nancy Vickers szerint a jelentésadás sajátos módja, amely „felfedi a szöveg egyes részeinek alapvető fontosságát, szándékos vagy véletlenszerű összefüggéseit”³⁸. Az utalásoknak az a szabályos mintázata, amelyet a *Daloskönyv* fiktív történetének elbeszélésében figyelhetünk meg, azt mutatja, hogy Petrarca tudatos következetességgel dolgozott verseinek szövegén. A 23.-at például behálózzák az Ovidiusra tett nyilvánvaló utalások, amelyek egymás-

³³ MAZZOTTA 1978, 283.

³⁴ VICKERS 1982, 99.

³⁵ *Petrarch's Lyric Poems*, 28.

³⁶ Ovidius: *Átváltozások*. 3. 192–3.

³⁷ Petrarca Ovidius-adaptációjának szakaszairól lásd DUTSCHKE 1977, 196–98.

³⁸ VICKERS 1982, 97.

hoz is számos ponton kapcsolódnak, ráadásul a többféle mitológiai előkép emlegetése különlegesen sűrűvé teszi a vers szövetét (jó példa erre, hogy a költő egyszerre Apolló és Acteon). Az isten meglátja a nimfát, a halandó vadász meglátja az istennőt, s mindkét férfinak elakad a lélegzete a nő kivételes szépségétől: az Acteonra vonatkozó állítás („*stetti a mirarla*”, „megálltam, hogy megcsodáljam”) a csodálatra (*meraviglia*) hívja fel a figyelmet, amiben osztozik a költő és Apolló – ahogyan azt más versek is megerősítik. Ennek az állapotnak a leírásával zárul például a 34. szonett, ebben azonosul a költő a legtökéletesebben Apollóval, idézzük hát fel újra: „Akkor – csodás – láthatjuk majd a fényben / mi Asszonyunk, hogy karjait kinyújtva / a fűben ül, s árnyékokot hint magára.” Későbbi versekben is előfordul ez a motívum: „Ámor és én, eltelve a csodától, / mint aki hihetetlen-szépre nézhet, / bámuljuk őt...” (160. szonett 1–3); „Álljunk meg, ó, Nap! csodálkozni láttán / – hívlak...” (188. szonett, 5–6). Ide sorolhatjuk a 190. szonett zárósorait is: „A nap már-már megállt fél útja hosszán, / szemem fáradtan és epedve nézte / s eltűnt, s én elbuktam az áradatban.” Hogy elmeneküljön csodálójától, a nőnek, akárcsak Daphnének, két lehetősége van: elfuthat vagy átváltozhat; vagy esetleg, ahogyan Diana, ő maga idézheti elő az átváltozást. Átváltozik Daphné, átváltozik Acteon: mindkét esetben a vágy tárgya gátolja meg annak beteljesülését. S ez mindkét esetben ahhoz vezet, hogy a szerelmes férfi versben örökíti meg küzdelmeit: a *Dalaskönyv* költője Apolló példáját követve dicsóít elvesztett kedvesét, a babért téve meg költészetének emblémájaként, és amíg beszélhet, nem úgy, mint az elnémított Acteon, azon igyekszik, hogy megfesse kedvesének arcképét, de csak töredékeit sikerül felidéznie a nő tündöklő szépségének „elszórt rímekben”.³⁹

De a 23. canzone nem fejeződik be az Acteonról szóló résszel. A verset lezáró *commiato* eltér más művek hasonló részeitől, mivel az előző versszakokban megjelenített képek sorát továbbiakkal egészíti ki.

Azok az átváltozások, amelyekről a versnek ebben a befejező szakaszában van szó, s amelyek azt a célt szolgálják, hogy a költő – negatívan vagy pozitívan – általuk határozza meg önmagát, egytől egyig Jupiter átváltozásai. Ezek a történetek az isten szerelmi kalandjairól, Danaé, Semele, Ganümedész elcsábításáról a versben korábban előforduló mitológiai utalások sorát folytatják, amelyek egytől egyig a szerelmes férfi küzdelmének tematikájához kapcsolódnak. A korábbiaktól eltérően, ezek az átváltozások magának Jupiternek a kívánságára következnek be, s ez a sajátosságuk mutat rá arra, hogy milyen szerepet szánt még Petrarca az ovidiusi történetnek, az előzőekben bemutatottakon kívül.

A kötet versei közül a 23. végén álló *commiato* utal a legnyilvánvalóbban Jupiterre. Ezt megelőzően csak a 4. és a 10. szonett egy-egy szöveg helyén említődik röviden, esetlegesen, így tehát a fenti egyben az első hosszabb terjedelmű utalás a pogány istenre a könyvben. Az összes mitológiai alak közül, akik név szerint vagy máshogyan előfordulnak a szövegben, Jupiter nevével találkozunk a legtöbbször.⁴⁰ A többi mítosztól eltérően, azokat, amelyekben Jupiter szerepel, nem csupán az Ovidius-szövegre tett utalások révén idézi fel Petrarca, hanem retorikai, illetve díszítőelemként is beépíti a versekbe, például a mitológiai alakok egyszerű felsorolásaiban, vagyis Jupiter neve azok közé a szavak közé tartozik, amelynek használatát a versmérték és a rímek tör-

³⁹ Ez a folyamat kihat Laura alakjának megformálására, lásd VICKERS 1982, 104.

⁴⁰ A számos direkt és indirekt utaláson kívül a *Juppiter* név 18-szor fordul elő. Lásd *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*.

vényszerűségei befolyásolják.⁴¹ Jupiter gyakori felbukkanását az ovidiusi világkép átvételének ténye magyarázza meg, amelynek teremtményei folytonos változásokon mennek át, mindemellett azonban az isten nevének feltűnően gyakori előfordulása azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy annak a mitológiai univerzumnak a törvényszerűségeit, amelyben Petrarca versei léteznek, csak akkor érthetjük meg, ha megvizsgáljuk a Jupiterrel kapcsolatos mítoszok sajátos funkcióit s a középpontban álló Apolló-mítoszhoz való viszonyát.

Ennek a funkciónak, illetve ennek a kapcsolatnak a mibenlétét, ahogyan Apolló szerepét a korai verseiben, Petrarca a *Capitoliumi beszédben* világítja meg. Amikor arról beszél, hogy a babér az istenek szent növénye, egyenesen az *Átváltozások* első könyvében leírtakra hívja fel hallgatóinak figyelmét. A *daphne* és a *laurus* szavak etimológiai azonosításának alapjául szerinte az szolgál, hogy a babér örökzöld növény: „[...] ez a dolog pedig Apolló és Daphné szerelmi történetére vezethető vissza, s Uguiccone szerint a görög *daphne* és a latin *laurus* szó ugyanazzal a jelentéssel bír.” A babér „nagyszerű és nemes kiváltsággal” rendelkezik, folytatja Petrarca, hiszen ennek a növénynek jellemző tulajdonsága, hogy sosem csap bele a villám. Petrarca megjegyzi, hogy ebben a természettudomány kiváló szaktekintélyei is egyetértének, erről aztán később más szerzők is írnak, köztük Boccaccio, aki *Genealogiae Deorum Gentilium* című művében Petrarcát követve a fa tulajdonságai közé sorolja, hogy még soha senki nem haltott arról, hogy valaha is villám sújtotta volna⁴². A *Capitoliumi beszédben* Petrarca nem beszél e kiváltság eredetéről, de más műveiből úgy tűnik, hogy a babérnak erre a természeti adottságára is, ahogyan örökzöld voltára, a mitológiai történetben találta meg a magyarázatot. Az *Epistolae Metricae* (*Verses levelek*) 2. könyvének első darabjában, amelyben Petrarca versbe szedi a koronázási ceremónia eseményeit, ezt olvashatjuk: „Apolló, kinek templomait peneusi koszorú / díszítette, mert kezdetben kedvelte őt, aki most / – oly hosszú idő után – oly kedves velem, biztosan / játszott volna lantján, míg az égből / Jupiter nézte volna kegyesen a nemes lombot / haragját és tüzes dárdáját féltetve.” Latin nyelvű eposzában, az *Africában* pedig azt írja Petrarca, hogy a babér az egyetlen fa, amelyet elkerülnek Jupiter villámcsapásai: „[...] a szent fának kijár ez a tisztelet, jogosan élvezi az Ég uralkodójának kegyét.” A 10. eclogában arról van szó, hogy Jupiter jóindulata megkíméli a babért villámaitól, másutt arról, hogy a babér pajzs-ként hárítja el a költőről az isten haragját (*Epistolae metricae* 1.10).

A *Capitoliumi beszédben* azzal, hogy a növény sérthetetlenségét „nagyszerű és nemes kiváltságnak” nevezi, nem csupán egy páratlan természeti jelenségről számol be, hanem ennél többet is állít: szerinte ez a tulajdonság Apolló jóindulatának megnyilvánulása, ami örök időre biztosította a babér kivételes helyzetét. A *Daloskönyv* verseinek több részlete is utal Jupiter haragjára, elsőként a 24. szonett, amelyben az áll, hogy a babér „Jupiter dühének / ellene szegül s a menny robájának”. Jupiter haragjának két megnyilvánulási formája van, ezek ábrázolása egyrészt magára az érzelemre koncentrált, másrészt kiaknázza azt, hogy az isten haragja a vihar metaforája. A hagyományos ikonográfiai ábrázolások Jupiteret mennykövekkel felfegyverkezve jelenítik meg,⁴³ Petrarca pedig számos klasszikus forrásra, főképp Horatiusra támaszkodik, amikor az

⁴¹ Például: „Jupiter, Apollo, Mars, Polyphemos” (325. canzone); „Argia, Hypsipyle, Polyxena” (260. szonett). Lásd NOYER-WEIDNER 1975, 238–240.

⁴² Boccaccio: *Genealogiae Deorum Gentilium*. 363–64.

⁴³ Petrarca Albricusra megy vissza az istent ábrázoló festmény leírásában, amely Syphax palotájának egyik termében található (*Africa* 3); lásd SEZNEC 1953, 172–174.

istent *tonante*-ként (mennydörgő) jellemzi.⁴⁴ Jupiter nevének a gyűjteményben előforduló legkorábbi említései ezt a két nézőpontot egyesítik, a 10. szonettben például így: „a nagy latin nemzet” reményét „jó útról el nem űzte mostanáig / Jupiter dűhe, zápora, viharja”. A gyűjtemény más verseiben különféle szövegösszefüggésben jelenik meg a harag, a mennydörgés, a villámlás, más-más alanyhoz kapcsolódva: Laurának úgy tűnik, hogy „meglátja Ámort megzavart szemekben / villámlani”, s ekkor „mint ki érzi a menny haragját/ feje fölött, hátrálni kezd” (147. szonett); másutt a költő a halált a zúgó égbolthoz hasonlítja (202. szonett).

Az isten haragjának konkrét és metaforikus ábrázolása nagy hasonlóságot mutat azzal, ahogyan Dante jeleníti meg Jupitert az *Isteni színjáték*ban.⁴⁵ Petrarca azonban sokkal többféleképpen szerepelteti Jupitert a *Daloskönyv*ben. Jó néhány olyan verset találunk, amelyek valamilyen formában utalnak az istennek és kedves növényének (s ezáltal Laurának) a kapcsolatára. Következésképpen végigvitt időjárás-metaforika jellemzi már az Abbozzi-kódex verseinek némelyikét is:

Ha az a fácska elmozdul helyéről,
ki nőként még Phoebusban is szerelmet
gyújtott: fárad Vulkán, hogy Juppiternek
bőven jusson vad villám műhelyéből;

mert ez dörög, zápor s hó hull kezéből:
Julius, Janus hava – egyremennek.
(41. szonett, 1–6.)

Mióta halk, szerény és édes arca
s a megigéző szépség rejtve nincsen,
hiába sújt a vén érckovács karja
az Etna mélyén rejtett műhelyekben:

Jupiter már a fegyvert nem ragadja,
mit edzetek a Mongibello-hegyben ...
(42. szonett, 1–6.)

Ezek az utalások arról árulkodnak, hogy mind a babér maga, mind a nő képes lecsendesíteni az isten haragját, s így kedvező lesz az időjárás, de nem egyszerűen mitológiai hasonlatokról van itt szó, amelyek révén Laura alakja sokszorosán összefüggésbe kerül a természeti világgal.⁴⁶ Más versekben, amelyek szintén a Jupiternek Laurával való szeretetteljes kapcsolatáról szólnak, elmaradnak a meteorológiai vonatkozású metaforák: „felém fordult olyan csodálatosan, / hogy Juppiter – bármily nagy dűhre lobban – / elejti fegyverét, s úr lesz haragján” (111. szonett, 6–8); „Se Jupitert, se Caesart nem ragadta/ el oly düh ölni karddal s mennykövekkel, / amilyent szájalom nem olthatott el, / s gyilkát mindkettő többször félre rakta. // ...Laura sirt ...” (155. szonett, 1–5). A költő itt Jupiterhez hasonló, ahogy másutt Apollóhoz, abban, ahogyan a nő szép-

⁴⁴ Ez az epitheton gyakori Petrarca latin nyelvű műveiben; lásd NOYER-WEIDNER 1975, 234.

⁴⁵ Vö.: „Laurusom, mely Juppiter dűhének / ellene szegül s a menny robajának” (24. szonett); „Juppiter most is fenyeget dörögve” (Dante: Isteni színjáték. Pokol, 31. 45).

⁴⁶ Lásd, BOSCO 1968.

ségének ellenállhatatlan csábítására reagál. Az analógia nyilvánvaló Petrarca Laeliushoz szóló levelében (*Epistolae metricae*, 1. 8), amikor a költő arról beszél, hogy fél, szerelme újra fellobban majd. Kedvesét nimfaként ábrázolja itt, aki édes dalaival hívja őt a távolból, s vonzereje oly hatalmas, hogy még az ég istenei sem állhatnának ellen neki, képes volna elérni, hogy Jupiter lesújtson villámával. Laura leírásának nyelvezetében nagy számban találunk a népi lírához kapcsolódó reminiscenciákat, másrészt pedig a nimfának Jupiterre tett hatása, félelmetes vonzereje, ami hatalmába keríti a költőt, a sziréneket, valamint Medúzát juttatja eszünkbe.

Ezek a rendkívül szuggesztív képek felidéznek egy másik, szintén Petrarca által teremtett nőalak portréját, az *Africában* szereplő Sophonisbáét, akinek szépsége Medúzáéhoz hasonló: „Isteni lényének ragyogása, magával ragadó bája képessé tette arra, hogy amikor akarta, lángra gyújtotta a férfiak vágyát, a hatalmába kerítette őket, vagy pedig Medúza-márványává változtatta csodálójának szívét.”⁴⁷ Ugo Dotti, aki találóan Ovidius-utalások katalógusának nevezte ezt a portrét, tagadja, hogy az bármiféle érzékiséggel bírna, éppen azért, mert bevett retorikai fogásról van szó.⁴⁸ Az *Africa* Sophonisbája is, akinek alakja a Laura-kép számos jellegzetességét magán viseli, csábító nő, és az ő szépségének erejét is a Jupiterre tett hatásának bemutatása jelzi: az ide vonatkozó passzus egy retorikai fogással indul (a nő fehér homlokának szépsége „még Jupiterben is vágyat ébreszt”), rögtön ezután pedig az isten szerelmi kicsapongásaira, a női szépség iránti fogékonyságára utal a szöveg, majd másodszor is Sophonisba kerül szóba, az isten azt kívánja, hogy bárcsak örökké őt ölelné.

Mindez szorosan összefügg azzal, ahogyan a 23. canzonét lezáró *commiato* jelelni meg – több utalás révén – Jupitert, hiszen ez a vers a visszautasítás és a csalódás élményéből született. Bárhogyan is értelmezték a moralizáló allegorikus olvasatok Jupiter figuráját a késő középkorban – a pogány istent gyakran a keresztény Istennel azonosítva, ahogyan még korábban Danténél látjuk, amikor *sommo Giove*-nak nevezi a *Paradicsomban* –, mégis azt mondhatjuk, hogy Petrarca 23. canzonéjának Jupiterre a *Metamorphoses* Jupiterre. Míg azok az átváltozások, melyekről Ovidiusnál olvashatunk, földi teremtményeket érintenek és visszafordíthatatlanok, Jupiter rövid időre többször is átváltozik, s ennek oka majdnem mindig az, hogy ily módon meghódíthassa szerelmét. Petrarca nyíltan céloz a könnyen lángra gyúló isten heves természetére a 325. versben (itt fordul elő annak neve utoljára a *Rime*-ben), amikor más istenekkel együtt róla is azt mondja, hogy tehetetlen, mielőtt Cupido hírnökei megjelenének; ez a hely összecseng a *Trionfo d'Amore* egyik passzusával, ahol az olvasható, hogy Jupiter az, aki a legközelebb áll a győztes fiúistenhez.⁴⁹

Már szóltunk arról, hogy az utalások a költő és Jupiter közti azonosságokra, illetve különbségekre, valamint a magasan szálló madárra a 23. canzone *commiato*-jában, valamiféle „irányváltztatást” reprezentálnak, vagyis „azt jelzik, hogy a szerelmes férfi szándékai nemesebbé válnak”, hiszen szexuális vágya végül „szublimálódik, sokkal inkább elfogadott formában jut kifejezésre”.⁵⁰ Ez az utolsó metafora, a költőnek a madárral való azonosítása – „s madár, mely fennen száll, akár az álmok, s viszi magával, kit zengek dalomban” – rámutat arra, hogy ez a költemény elsősorban a dicsőítést tematizálja, és tényleg nyilvánvaló, hogy bizonyos szempontból a teljes 23. canzone

⁴⁷ Vö. az *Africa* 5. könyvének vonatkozó részeivel. Petrarcáról mint „arcképfestőről” lásd RAIMONDI 1970, 180–87.

⁴⁸ DOTTI 1969, 9–11.

⁴⁹ L. BERNARDO 1974, 103–4.

⁵⁰ RIVERO 1979, 107.; l. még DUTSCHKE 1977, 217–21.

arról szól, hogy a költő a szeretett hölgyet kívánja magasztalni verseiben.⁵¹ Mindazonáltal azonban az ovidiusi kontextusban ez a kép (a madár, amely magával viszi emberáldozatát, Jupiternek feltehető meg) már önmagában is szexuális konnotációkkal terhelt, másrészt pedig közvetlenül megelőzik a Danaéra és Semelére tett utalások, végső soron tehát azt a Jupitert, akihez a költő önmagát hasonlítja, a fékezhetetlen szexuális étvágy jellemzi, hiszen igazi nőcsábász, egészen más, mint azok a szerencsétlen szerelmesek, akiknek végzetes átváltozásairól a költemény eddigi részében szó volt; a *commiato* azt sugallja tehát, hogy a kedves dicsőítése a versek által legfeljebb pótcselekvés a csalódott férfi részéről.

Petrarca az élvhajász Jupiter leírásában nem csak Ovidiusra támaszkodik, hanem sok későbbi költő *Átváltozások*-olvasatára és -feldolgozására is. Ovidiusnál a szerelmes érzéseinek különféle megjelenítéseiben az elválás pillanata hangsúlyos: néhol arról van szó, hogy a halál választja el a szerelmeseket, másutt az elhagyott szerelmesekről, s „a szerelmeseknek arról a fékezhetetlen *libidó*járól, amely nem teljesedhet be”⁵². A *Daloskönyv* fiktív történetében az elválás összes lehetséges módozata jelen van. A 332. canzonében a költő elmondja, hogy a halál elragadta tőle Lauráját, s ő úgy próbálja visszaszerezni őt, ahogyan Orpheusz próbálta visszaszerezni Eurüdikét: „Bár lenne nyelvem oly szívig ható nyelv, / hogy Laurám kiadná az Enyészet, mint Orpheusz szerelmét (rímelő dal/ nélkül)...” Itt idéz fel a költő utolsó alkalommal egy ovidiusi előképet, s a szerelmes férfi itt sem – ahogyan az ovidiusi utalások nyelvén a *Daloskönyv* más helyein sem – szexuális vágyat, hanem veszteséget, csalódást él meg. Pedig a 142. vers „perzselő csillaga”, ami elől a költő egész ifjúsága alatt menekülni kényszerült, a szerelem tüze, s a 23. canzone befejező szakaszában felsorolt, Jupiterrel kapcsolatos átváltozások oka is a fiatalságot jellemző erotikus túlfűtöttség, és még ezeken kívül is: Petrarca számos olyan mitológiai történetre utal ismételtelen a *Daloskönyv*-ben, amelyek a Laura iránti szerelmének szenvedélyes jellegéről vallanak.

Ez azt jelenti, hogy a visszautasított szerelmes kínjait legerőteljesebben a neki mintául szolgáló mitológiai elbeszélések kifejezéseivel ábrázolja Petrarca. Idézzük fel újra a 60. szonett végén álló felkiáltást: „A költő ne kimélje, és az isten / villáma sem, és a nap úgy gyűlölje, / hogy vesszen róla még a zöld levél is.” Ez a háromszoros parancs, amely a babérnak a *Capitoliumi beszéd*-ben említett, s később meghatározóvá vált három legfőbb tulajdonságára utal,⁵³ a fa elpusztítására vonatkozik. A költő elutasítja tehát a babért, vagyis lemond a halhatatlanságról, ehhez járul még Apolló haragja, aki a babér örökzöld voltát adta, s ha Jupiter is megvonja a tőle származó kiváltságot, a növényre lesújthatnak majd villámai. Mivel e versszak kemény, ostromzó kijelentéseit nehezen lehet összeegyeztetni a többi vers szövegvilágával, az olvasó megpróbálja elkülöníteni ezt a költő történetétől.⁵⁴ Pedig a történetben a 60. szonettnek központi szerepe van, hiszen arról szól, hogy a nő/babér visszautasítja a költőt („az édes fából száraz lett s kegyetlen”), s ennek következményéről, a szerelmes, illetve a költő reményének elvesztéséről.

A szerelmi történetet meghatározó pesszimizmust, amely már a *Daloskönyv*-be átültetett ovidiusi történeteknek is alapvető vonása, gyakran elleplezik a költő eksztatikus kijelentései a megfoghatatlan nőalak szépségéről. Ennek a szépségnek félelmetes aspektu-

⁵¹ DUTSCHKE 1977, 24–5.

⁵² Lásd OTIS 1970, 154.

⁵³ Vö. 3., 4. ecloga.

⁵⁴ Amatore véleménye szerint „ez a részlet nem a költő szerelmi történetének, hanem e történet versbe foglalásának egyik mozzanata” (AMATORE 1971, 274–75).

sa is megnyilvánul egy másik mitológiai szereplőre, Medúzára tett utalásokban. Négyszer jelenik meg Medúza a versekben, s mindannyiszor átváltozást idéz elő, mégpedig, hűen azokhoz a szövegekhez, amelyeket Petrarca forrásként használt, kővé változtatja áldozatát. A kötet első részében található három utalás a Medúza félelmetes átváltoztató képességére, az Atlasz metamorfózisáról szóló Ovidius-szövegre megy vissza. Az 51. szonettben a költő azt mondja, hogy ha megközelítette volna szerelmesét, annak kápráztató pillantása kővé, gyémánttá vagy márvánnyá változtatta volna: „s a súlyos, durva járom nem gyötörne, / melyért már amaz aggal is cserélnék, / akinek Marokkóra dől az árnya”. A 179.-ben kijelenti, hogy alázatosan viselkedik, mert „ha nem így volna, őrá úgy merednék, / akár a hirhedett Meduza-arcra, / melytől kővé vált, ki ránézni nem félt”. A 197. szonett még ennél is tovább megy: „a zöld babér / az égi szellő ölegette zöld babér” azt tette a költővel, „mit Medúza megtett / a mór királlyal, ki kő lett varázstól”.

Nyilvánvalóan látszik ebből a három versből, hogy Medúza szerepe a *Dalaskönyv*-ben más, mint a többi mitológiai alaké, akik a költői én prototípusai. Míg a költő „majdnem” olyan, mint a szerencsétlenül járt Atlasz, az erőszakolt összehasonlítás megakadályozza a direkt azonosítást. De ha a Medúzára és áldozataira tett utalások nem is képezik szerves részét a költő történetének, felerősítik a történet bizonyos elemeinek drámai hatását. Medúza alakjának hagyományos értelmezése szerint, mondja Freccero, félelmetes ereje az ellenállhatatlan szexuális vonzást jelképezi, „egy olyannyira elbűvölő *pulchritudót*, amely kővé változtatja a férfiakat”⁵⁵; ez Laura szépségének árnyoldala. Petrarca szövegeiben különösen Laura tekintete képes előidézni a férfiak átváltozását, vagyis a költő nem csupán a szokásos módon dicsőíti szemének szépségét, hanem ezen felül egyfajta, a természet rendjét is felborító félelmetes erőt rendel hozzá.⁵⁶ Az átváltozás veszélyét, mely a félelemben élő, örökösen visszautasított szerelmesre leselkedik, Petrarcánál Laura haragja jelenti, ezt vonja magára a férfi, ha akár a valóságban, akár csak szavakkal közelíteni mer hozzá. A 23. canzonében látuk, hogy miközben a férfi megközelíti a nőt, hogy felfedje előtte érzéseit, jól tudja, hogy átváltozással bűnhődik, ha megszólal. A kötet második részében egyetlen utalást találunk Medúzára, a terjedelmes záróversben; itt a költő bevallja: „Medúza s tévelygésemm könnyet ontva / dermesztett engem kővé” (366. canzone).

A *Dalaskönyv* második részében, azokban a versekben, amelyek *in morte di Laura* íródtak, a klasszikus utalások jelenléte sokkal korlátozottabb. Egyáltalán nincsen nyoma például az Apolló–Daphné-történetnek, mint a költő szerelmi története előképének. A mitologikus világ azonban, amelyre a szerelmes által megélt események vetülnek, továbbra is tápot ad a férfi szexuális fantáziálásához. A 237. versben Endümion és Diana történetét idézi, amikor így kiált fel:

Bár szunnyadnék el én is, mint a szép hold
szerelme hajdan, itt, hol zöld az erdő;
s ki által alkonynál előbb jön este,
azzal s Ámorral megbújván e tájon,
hajnaltalan borulna ránk az éjjel,
s napot, nappalt ne szülne tenger árja.
(31–36.)

⁵⁵ FRECCERO 1972, 7–8; 1979. Lásd még MARTINELLI 1977, 237.

⁵⁶ Lásd GENOT 1972, 11.

A 219. szonettben – Aurorának és idős hitvesének történetére való burkolt utalás révén – a költő „szóba hozza a viszonzott, szexualitástól parázsló kapcsolat lehetőségét”⁵⁷; másutt viszont az „Aurora”, „Laura ora” szójáték azt sugallja számunkra, hogy Laura halála összetörte a költő minden arra vonatkozó reményét, hogy vágya egyszer még beteljesülhet:

Ó, boldog vagy Tithón, bízván a percben,
amelyben mindig megkapod arádat,
de nékem, hogyha vágyam érte támad,
babéromért halálba kéne mennem!
(291. 5–8.)

Itt már, természetesen, a költő nem Apolló, s vágyának tárgya sem Daphné. Elrugaszkodván eredeti modelljétől, a vágy ábrázolását általánosabb síkra emeli Petrarca azokban a verseiben, amelyekben gondolatban újra és újra felidézi Laura tündöklő képét:

Hol istennőként, hol meg nimfa-módon
a Sorga kék mélyéről fellebegni
és ereszkedve leülni a parton,

hol friss fűvön látom Őt lépegetni,
virágot rezdít, mint eleven asszony,
s mutatja arca, hogy nem szűnt szeretni.
(281. 9–14.)

Laura itt nem azonosítható egyetlen konkrét klasszikus nőalakkal sem: egyszerre nimfa, díva és archaikus jelenés.

Ha Laura meghal is, a babér azért megmarad, s ahogyan a mítosz szerint örökösen emlékeztetni fog Apolló Daphné iránti szerelmére, úgy emlékezteti a költőt folytonosan Laura elvesztésére. De egy újfajta szerepre is szert tesz. Ahogyan a Petrarca által felhasznált klasszikus forrásokban a költői hírnevet szimbolizálja, itt, a *Daloskönyv* második részében, keresztény vonatkozású, morális jelentéssel bír, ami sokkal inkább Ovidius kommentátorainak, mintsem magának az ókori költőnek köszönhető. Azzal, hogy a pogány babért az erényesség keresztény szimbólumává teszi, Petrarca a középkori exegézis-hagyományhoz kapcsolódik, amely a költő műveihez fűzött magyarázatok révén létrehozta Ovidius morális olvasatát.⁵⁸ Sokan magyarázták például Daphné Apollótól való elmenekülését s babérrá változását a nimfa példaszerű ártatlanságával: a babér a szüziességet jelképezi, mivel örökké zöldell és illatozik, összegzi Giovanni Virgilio.⁵⁹ Hasonló értelmezést javasol Pierre Bersuire, a Petrarca korában keletkezett és rendkívül népszerű *Ovide moralisé* szerzője. Daphné nála elmenekül csábítója elől apjához, a folyóistenhez, és könyörög hozzá, hogy segítsen neki megőrizni ártatlanságát: „És akkor fává változott, amit semmiféle szél nem bántat, mert bárhogy fújjon is,

⁵⁷ RUFFO-FIORE 1974, 549.

⁵⁸ Petrarca szövegeinek az Ovidius-kommentárokkal való kapcsolatáról lásd CALCATERRA 1942, 38–40.

⁵⁹ COTTINO-JONES 1975, 154.

nem mozdíthatja a szél az erős fát.”⁶⁰ Bersuire olvasatával érdemes összevetni a Laura ártatlanságát dicsőítő 29. canzonét:

Mert földi csillag ő is, őrzi szintén
 ékét, babér se zöldjét éberebben,
 melyet villám nem sújt, orkán se tör meg,
 bármily durván zilálja.
 (46–49.)

A szűzies tisztaságot jelképezi itt, hogy a villám nem sújtja a babért, ahogyan az orkán a szerelmi szenvedély metaforája.⁶¹

Laura halálának bekövetkezte előtt a babér az ő tisztaságának szimbóluma is, azé az erényé, amely megoltalmazza a költőt a szerelem tüzeitől: „hol édes árnyat szórnak szét a lombok, / odáig űzött egy garázda csillag, / boltívéről perzselt a harmad-égnek” (142. 1–3.). A költői én érzései ábrázolásának lényeges összetevője ez a szimbolika, amely a vágy és a keresztény erény között teremt kapcsolatot.⁶² Az *in morte* írott versekben a babér újra Laura tökéletes tisztaságának jelképe. A nő, aki – a költőnek úgy tűnik – „babérral ékesített”, amit „megronthatatlan tisztaságával” érdemelt ki, Daphnéhoz hasonló, akiről Giovanni Virgilio azt írja, hogy szűziessége olyan, akár egy ritka koszorú;⁶³ természetesen ugyanarról a Lauráról van szó, akiről a *Trionfiban* azt olvashatjuk, hogy szimbolikus babérkoszorúját a nemes tisztaság oltárára helyezi (*Trionfo della Pudicizia*).

Az újabb szimbolikus hozzárendelések mindemellett nem szüntetik meg Petrarca eredeti, mitologikus elemekre épülő koncepciójának érvényét, melyet megerősít Laura halálának emblematis, drámai leírása a 323. canzonében. A pusztulás hat képét jeleníti meg itt a költő, melyek közül a babér elpusztulása a legérdekesebb, hiszen – a hat embléma közül egyedülként – ez éppen a halhatatlansághoz kötődik végig a gyűjtemény verseiben. A canzone babérról szóló stanzájának számos változatát találjuk a Vaticano Latino 3196-ban, s mivel némelyik a 323. canzonében leírtaktól eltérő, ám hasonlóan lezajló folyamatot ábrázol, ezek azt tanúsítják, hogy Petrarca kétféleképpen képzelte el a babér pusztulását: vagy úgy, hogy egy heves természetű idős asszony kitépi a növényt a földből, vagy pedig úgy, hogy a vészjóslóan elsötétülő égből egy villám sújt le rá. Az a tény, hogy a költő végül is ez utóbbi verzió mellett döntött, Chiappelli szerint azt mutatja, hogy előnyben részesítette a „modern”, „természeti” alternatívát a középkori szemléletet tükröző, allegorikus megjelenítéssel szemben.⁶⁴ Ezt Petrarca más szövegei is nyilvánvalóvá teszik, amelyekben ugyanezt a folyamatot szintén természeti képekkel ábrázolja: a *Familiare*s 8.3-ban a pestis pusztításának először konkrét leírása („repentine pestis exaruit”, ami Laura halálának valós körülményeire utal) később metaforikus síkon fogalmazódik meg újra („repentine tempestatis exaruit”). Hasonló utalást találunk Laura sorsára a 10. eclogában (*Laurea occidens*): a növényt, melyet Silvanus gondosan ápolt, a pásztor távollétében egy hatalmas vihar elpusztította.⁶⁵

⁶⁰ Ovide moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle. 1. 3181–85.

⁶¹ Feo 1974 [1975], 135.

⁶² L. COTTINO-JONES 1975, 163–201.

⁶³ Johannes de Virgilio, *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos*; idézi COTTINO-JONES 1975, 154.

⁶⁴ CHIAPPELLI 1971, 68. A kézirat leírásáról és az átdolgozása körüli vitákról l. 52–53.

⁶⁵ L. Michele Feo tanulmányát a „Laura occidens”-ről (*Bucolicum carmen* 10), Feo 1974 [1975], 135.

A 323. *canzoné*ban a villámcsapás általánosabb asszociációkat is hordoz, azt jelképezi, mennyire rövid ideig tart a földi élet, a földi boldogság. Petrarca a Capitoliumi Beszédben így ír erről: „az emberek dolgaiban mely villámcsapás lehet rémisztőbb, mint az idő múlása, ami felemészti minden fáradozásukat, hatalmukat, hírnevüket? Ezért hát, mivel a babérnak sem kell tartania az idő múlásától, helyénvaló az, hogy babérkoszorúval jutalmazták, kiknek dicsőségére nem jelentenek veszélyt az elkövetkező századok, mert a villám csak az alacsonyrendű dolgokra sújt le.”⁶⁶ A *Rime* verseiben, ahogyan már láttuk, a villámlás Jupiter félelmetes erejét jelképezi, akinek kedves növénye a babér. Megtaláljuk az isten nevét a 323. *canzone* kezdő soraiban, amelyek éppen Jupiter Laura iránti szeretetének fojtott érzékiségére utalnak: „jobb kéz felől felbukkant egy nemes vad, / emberarcú, érte Jupiter égne, / s láttam űző sötét s fehér kutyákat” (4–6).⁶⁷ Az isten adományozta a babérnak a sérthetatlenség kiváltságát: ha nem oltalmazza meg többé a növényt, annak szükségszerűen el kell pusztulnia. Már láttuk, hogy a 60. szonett előre jelzi ezt („Juppiter se kimélje”), ezt a verset éppen a pusztulás megjelenítése rokonítja a 323. *canzoné*val, melyben ez áll: „Csozáttal merengtem, / s körül beborult az ég, színe váltva, / villáma sújtott rá, és gyökereitől / az üde fát tövestől / kicsavarta: jó kedvem kínra válva; / hasonló enyhet sehol sem találta.” (31–36). Az elsötétülő égbolt („színe váltva”), amelyből hirtelen lesújt a villám a babérra, metaforikus kifejeződése Jupiter fenyegető haragjának, amit egykor Laura jelenléte képes volt eloszlatni.

Ebben a kontextusban a villámcsapás, amely elpusztítja a növényt, nem egyszerű természeti jelenség, hanem egy isten szándékos cselekedete, aki e tétivel nem csak a babért semmisíti meg, hanem annak a kozmikus világrendnek a mítoszt is, amelynek törvényei szerint soha semmi sem fenyegetheti a szeretett nő életét. Ebből pedig azt a következtetést kell levonnunk, hogy az a költőalak, aki nem egy, hanem számtalan szerepet formál meg Petrarca ovidiusi drámájában, egy olyan világban él, amely nagyon hasonló a *Metamorphoses* világához: a vágyakozás itt örökké tart, a tilalmakat megszegni lehetetlen, s ebben a világban az istenek, ahogyan a halandók, s maga a természet is, folytonos változásnak, az átalakulás erőszakos hatalmának vannak kitéve.

Fordította: Lengyel Réka

IRODALOM

- AMATURO, Raffaele 1971. *Petrarca*. Bari.
 BERNARDO, Aldo S. 1974. *Petrarch, Laura, and the „Triumphs”*. Albany, N. Y.
 BOSCO, Umberto 1968. Amore e contemplazione. In *Francesco Petrarca*. Bari. 23–49.
 BRENNMAN, John 1974. Writing, Desire, Dialectic in Petrarch's *Rime* 23. *Pacific Coast Philology*, 9.
 BROWNLEE, Kevin 1978. Dante and Narcissus (*Purgatorio*. XXX, 76–99). *Dante Studies*, 96. 201–206.

⁶⁶ A *Secretum*ban Petrarca azt mondja: „Az egyik fő oka annak, hogy kedves számomra a babér, az, hogy ebbe a fába nem csap a villám” (WILKINS 1951, 156). Vö. *Africa* 9: „Ahogyan a hírnév, szilárdan kitart a szélviharban – ellenáll az időnek, ami mindent elpusztít.”

⁶⁷ A versnek erről a vitatott aspektusáról l. még DAVIS 1973, 32, 43. A húsevő kutyák, mondja Davis, „a középkori és keresztény szemléletű olvasatban, amely Petrarca személyes világát tanításként értelmezi, a hús bujaságát jelképezik.”

- BÜDEL, Oscar 1975. Illusion Disabused: A Novel Mode in Petrarch's *Canzoniere*. In Scaglione, Aldo (ed.): *Francis Petrarch, Six Centuries Later*. Chapel Hill, N.C. – Chicago.
- CALCATERRA, Carlo 1942. *Nella Selva del Petrarca*. Bologna.
- CHIAPPELLI, Fredi 1971. Studi sul linguaggio del Petrarca: La canzone delle visioni Firenze.
- CHIORBOLI, E. 1928. I sonetti introduttivi alle „Rime sparse”. *Studi Petrarqueschi* (Arezzo).
- COTTINO-JONES, Marga 1975. The Myth of Apollo and Daphne in the Petrarch's *Canzoniere*. In Scaglione, Aldo (ed.): *Francis Petrarch, Six Centuries Later*. Chapel Hill, N.C. – Chicago. 152–176.
- DASSONVILLE, Michel 1976. *Ronsard: Étude historique et littéraire* III. *Prince des Poetes ou Poete des Princes (1550–1556)*. Genève.
- DAVIS, Charles Roger 1973. „Petrarch's Rime 323 and Its Tradition through Spenser”, Ph.D. diss., Princeton University.
- DOTTI, Ugo 1969. Petrarca: Il Mito Dafneo. *Convivium*, 37. 9–11.
- DURLING, Robert 1971. Petrarch's „Giovane donna sotto un verde lauro”. *Modern Language Notes*, 86.
- DUTSCHKE, Dennis 1977. *Francesco Petrarca: Canzone XXIII from First to Final Version*. Ravenna.
- FEO, Michele 1974 [1975]. Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco. In Billanovich, G. – Frasso, G. (a c. di): *Il Petrarca ad Arqua: Atti del Convegno di Studi nel VI Centenario, 1370–1374*. Padova.
- FRECCERO, John 1972. Dante's [-] Medusa: The Letter and the Spirit. *Yearbook of Italian Studies*, 2.
- FRECCERO, John 1979. Dante's Medusa: Allegory and Autobiography. In Jeffrey, D. L. (ed.): *By Things Seen: Reference and Recognition in Medieval Thought*. Ottawa. 33–46.
- GENOT, Gérard 1972. Pétrarque et la scene du regard. *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 2.
- GOLDIN, Frederick 1967. *The Mirror of Narcissus in The Courtly Love Lyric*. Ithaca, N. Y.
- GORN, Guglielmo 1978. Metamorfosi e redenzione in Petrarca: Il senso della forma Coreggio del *Canzoniere*. *Lettere Italiane*, 30.
- HAINSWORTH, P. R. 1979. The Myth of Daphne in the *Rerum vulgarium fragmenta*. *Italian Studies*, 34.
- JENNI, A. 1973. Un sistema del Petrarca nell' ordinamento del *Canzoniere*. In *Studi in onore di Alberto Chiari*. 2. Brescia.
- JONARD Norbert 1982. I miti dell'Eros nel *Canzoniere* del Petrarca. *Lettere Italiane*, 34. 449–465.
- MARTINELLI, Bortolo 1972. *Feria sexta aprilis*: la data sacra nel *canzoniere* del Petrarca. *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 8. 474–477.
- MARTINELLI, Bortolo 1977. *Petrarca e il Ventoso*. Bergamo.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisele 1978. La figure mythique de Diane dans „L'Hecatombe” d'Aubigné. *Revue de l'histoire littéraire de la France*, 78. 3–18.
- MAZZOTTA, Giuseppe 1978. The *Canzoniere* and the Language of the Self. *Studies in Philology*, 75.
- NOFERI, Adelia 1962. *L'esperienza poetica del Petrarca*. Firenze.
- NOYER-WEIDNER, Alfred 1975. Zur Mythologieverwendung in Petrarca's *Canzoniere*. In Schalk, F. (Hrsg.): *Petrarca 1304–1374: Beiträge zu Werk und Wirkung*. Frankfurt a. M.
- OTIS, Brooks 1970. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge.
- PÉPIN, Jean 1970. *Dante et la tradition de l'allégorie*. Paris.
- PERRY, Hugh 1964. Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape. *Transactions of the American Philological Association*, 95.
- RAIMONDI, Ezio 1970. *Metafora e storia*. Torino.
- RENAUDET, A. 1952. *Dante humaniste. Le second humanisme de Dante: les mythes divins*. Paris.
- RIGOLOT, François 1974. Nature and Function of Paronomasia in the *Canzoniere*. *Italian Quarterly*, 18. 29–36.
- RIVERO, Albert J. 1979. Petrarch's 'Nel dolce tempo de la prima etade', *MLN* 94.
- ROCHE, Thomas. Ovid's Daphne, Petrarch's *Canzoniere* and Their Sixteenth-Century Commentators.
- ROMANÓ, A. [a cura di] 1955. *Il Codice degli Abbozzi (Vaticano Latino 3196) di Francesco Petrarca*. Rome.
- RUFFO-FIORE, Sylvia 1974. A New Light on the Suns and Lovers in Petrarch and Donne. *Forum Italicum*, 8.
- SEZNEC, Jean 1953. *The Survival of the Pagan Gods*. New York.
- TILDEN, Jill 1975. Spiritual Conflict in Petrarch's *Canzoniere*. In Schalk, F. (Hrsg.): *Petrarca 1304–1374: Beiträge zu Werk und Wirkung*. Frankfurt a. M.
- TRAVI, Ernesto 1975. Il primo Petrarca volgare. *Italianistica*, 4. 3–31.
- VICKERS, Nancy 1982. Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme. In Abel, Elizabeth (ed.): *Writing and Sexual Difference*. Chicago.
- WILKINS, E. H. 1948. The Evolution of the *Canzoniere* of Petrarch. *PMLA*, 63.
- WILKINS, E. H. 1951. *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*. Roma.

FORRÁSOK

- „*Ovide moralisé*”: *Poème du commencement du quatorzième siècle*. 1. Publ.: C. De Boer. Amsterdam, 1915.
Boccaccio, Giovanni: *Genealogiae Deorum Gentilium*. 2 vols. A cura di Vincenzo Romano. Bari, 1951.
Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca. Vol. 1. Firenze, 1971.
Dante, Alighieri: Isteni színjáték. Ford.: Babits Mihály. In *Dante összes művei*. Szerk.: Kardos Tibor. Budapest: Magyar Helikon, 1962.
Ovidius Naso, Publius: *Átváltozások*. Ford.: Devecseri Gábor. Budapest: Magyar Helikon, 1964.
Petrarca, Francesco: *Francesco Petrarca daloskönyve*. Szerk.: Kardos Tibor. Ford.: Csorba Győző et al. Budapest: Európa, 1967.
Petrarch's Lyric Poems. Ed.: Robert M. Durling. Cambridge, Mass., 1976.



Küklopsz, 1996